

Las ciencias en la obra de Zendejas

LOS PASOS
DEL SABER



Eduardo Merlo Juárez*

En las postrimerías del siglo XVIII, la doliente clientela de la Botica de San Nicolás Tolentino, en Puebla, contemplaba asombrada la nueva decoración del establecimiento; realmente resultaba inusitado que en tal local se hubiera mandado pintar un interesante y poco común simbolismo, sobre todo ocupando un espacio que en cualquier otra farmacia se hubiera aprovechado para llenar el muro de cuanto cosa se puede imaginar, pues era algo corriente que en este tipo de instituciones se encontrara una verdadera miscelánea con ciertos visos medicinales. Para dar una idea de ello valga la descripción que para el mismo siglo hace el naturalista francés Camus, citado por De la Maza:

Si nos encaminamos para registrar las oficinas de botica, observaremos una larga serie de medicamentos o, por hablar con verdad, un embrollo de simples, cuyos nombres retumbantes confunden a la imaginación y a la memoria. . . acerquémonos para registrar las gavetas y botes que con tanta profusión adornan los farmacéuticos: en un hermoso vidrio registraremos el excreto de perro, descifrado con los nombres sublimes de *album greco* y de *cinocropus*; en otro las cagarrutas de ratón con la expresión *nigrum grecum*; veremos otra botella que por distintivo tiene el rotulón enfático de *mil flores* y su contenido no es otra cosa que orines de vaca. . . me estremezco si dirijo la vista hacia

* Centro Regional Puebla del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



ciertos armarios porque veo los cráneos de hombres muertos súbitamente y los huesos de los ahorcados con que se preparan ciertos polvos que nombran *específicos*; observo las momias, cuya antigüedad y virtudes se preconizan. . .¹

Como se puede uno imaginar, estos comercios resultaban algo así como una especie de museos del horror, mezclados con la madriguera de algún nigromántico o hechicero, sin embargo, a nadie asustaban y resultaban de primerísima necesidad. Rompiendo la tradición, en la botica poblana de nuestro interés, se habían retirado muchos de los estorbos y embarazos para dejar despejado todo el frente de un armario que doblaba en ángulo² y que debió estar repleto, a más no poder, de extraños medicamentos envasados en frascos y botámenes. Toda la armadura debió hacerse varios años antes, quizá desde mediados de siglo, pues un análisis cuidadoso revela que los carpinteros estructuraron cercos y

peinazos de una manera simétrica, de tal manera que resultaran sus puertas entabladas y en su interior una serie de entrepaños para colocar la farmacoepa diversa.

El almacén, como también podría llamársele, constaba de seis tramos cerrados por puertas de dos hojas en cada apartado; en cada hoja se elaboraron dos tableros y las uniones originalmente debieron tener salientes, es decir, como si se hubieran enmarcado las divisiones de las hojas. Como es lógico en un sitio donde se guardan drogas, cada puerta tiene su cerradura y bo-callave de metal. Las puertas se sostienen a base de un bisel o bisagra primitiva, pues es algo parecido a una alcayata en cuyo extremo superior o gancho embona una especie de cono hueco, lo que permite el giro de la hoja y también el que pueda zafarse en caso necesario. Cada tramo se une al siguiente compartiendo el mismo pie o poste, mismo que fue arreglado para no romper el conjunto.

El cambio de decoración se realizó a iniciativa del responsable del establecimiento, quien lo había tomado a su cargo desde el año de 1791; se trataba nada menos que del maestro farmacéutico y botánico don José Ignacio Rodríguez Alconedo,³ miembro de una familia poblana que se distinguió por la inteligencia y viveza de sus componentes, muchos de los cuales resultaron activos participantes en la lucha por la independencia; por ejemplo, el hermano del botánico, don José Luis Rodríguez Alconedo, notabilísimo pintor, escultor y platero, fue juzgado por sus acciones "subversivas" contra la Corona Española, y fusilado en 1811. El hermano mayor, don José María, canónigo de la Catedral Angelopolitana, era amigo y colaborador de don Miguel Ramos Arizpe, Deán de la misma y activo luchador, di-

putado a las Cortes de Cádiz y más tarde "Padre del Federalismo". Una de las hermanas ingresó al claustro de las monjas concepcionistas con el nombre de sor Micaela, llegando a ser famosa física y farmacéutica (colega de don Ignacio), sin detrimento de sus dotes para la poesía en lenguas latina y griega.⁴

A pesar de lo que se ha escrito, el señor Rodríguez Alconedo no era propietario de la farmacia, sino su mayordomo y administrador, puesto que la institución había sido creada y mantenida por una de las hermandades más grandes de la época colonial en Puebla: la Cofradía de San Nicolás Tolentino, fundada solemnemente el 7 de febrero de 1653,⁵ a iniciativa del padre prior o superior del convento de Santa María de Gracia, fray Antonio de Mendoza; tal vez el nombre del convento resulte a primera oída extraño: se trata del mismo que la gente llama de San Agustín. Tuvo en la Nueva España un gran culto el santo agustino, entre otras cosas porque fue nombrado patrón contra los daños ocasionados "por los temidos terremotos a que está expuesta la ciudad [por ello] le dedica los debidos cultos a su tutelar amparo, para su defensa; experimentando su singular patrocinio".⁶

En el interior del suntuoso templo agustino, se instaló la cofradía, ocupando la tercera capilla lateral del lado del Evangelio. Las limosnas cuantiosas de sus cofrades permitieron que se decorara notablemente, al grado de que fue elegida para guardar en ella al Santísimo Sacramento. En poco tiempo la cofradía llegó a ser poderosa y rica, los más eminentes personajes de la ciudad acudían sin falta los primeros martes de cada mes a escuchar

¹ Alzate en: De la Maza, 1963, pp. 44-45. (Véase al final del artículo, en la bibliografía, la cita completa. N. del E.)

² Leicht, 1967, p. 250.

³ *Ibid.*

⁴ Cordero, 1973, pp. 575-78.

⁵ Zerón, 1945, pp. 120-21.

⁶ *Ibid.*



la misa y sermón a que tenían derecho, gozando de muy especiales privilegios e indulgencias.⁷

En esos tiempos las cofradías tenían la finalidad principal de organizar a un número determinado de feligreses para lograr y compartir un sinnúmero de gracias espirituales; pero en el terreno material, casi todas ofrecían la ventaja de que los miembros regulares pudieran de antemano arreglar sus propios funerales, con la plena garantía de que serían cumplidos sus deseos al pie de la letra, eso sí, con el pago anticipado de los mismos, ya fuera por pagos periódicos o por expresa voluntad testamentaria. No era raro que algún prominente rico, sin familia directa a quien heredar, legara su fortuna a la her-

mandad de su devoción o preferencia. Otro servicio que ofrecían estas instituciones era el de una caja de seguridad o cofre (de ahí el nombre de cofradía), cuyas llaves de diferentes cerraduras, eran guardadas celosamente por los mayordomos en turno; si alguno quería tener sus objetos de valor a buen recaudo, los confiaba en el cofre, pagando una modesta suma por ello. El caudal reunido de limosnas y demás entradas pecuniarias podía ser prestado con un pequeño rédito. . . En pocas palabras, las cofradías hacían las veces de incipientes casas bancarias.

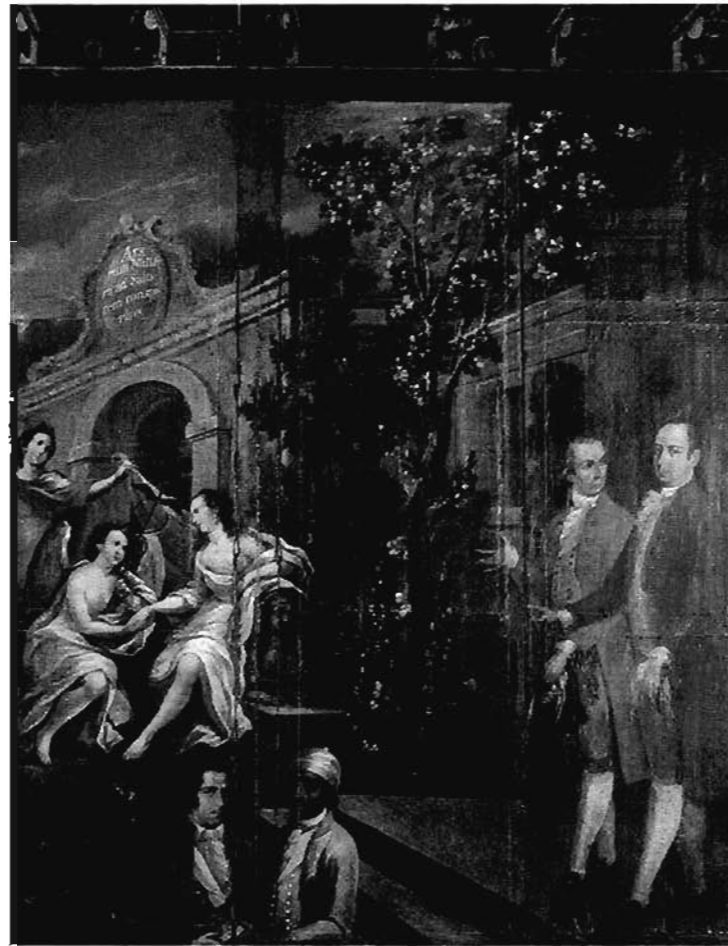
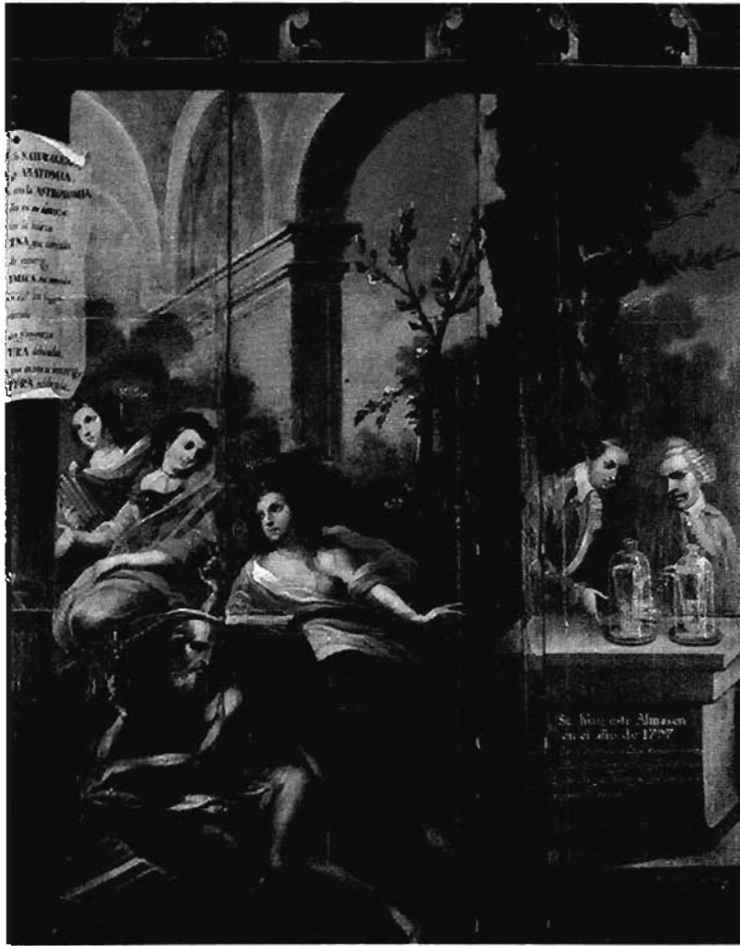
Siendo una de las más antiguas en Puebla, la Cofradía de San Nicolás Tolentino era en cierto modo distinta a las demás, al menos por los primeros tiempos, puesto que más tarde otras copiaron los

principios; además de los fines espirituales, sin los cuales no podía existir ni ser autorizada, "cada hermano contribuía con medio real cada semana y por ello tienen derecho a que se les asista por un médico y botica cuando están enfermos. . ."⁸ En otras palabras, era una especie de mutualidad como en el siglo XIX abundarían, pues en aquellos tiempos nadie hubiera imaginado servicios de esta índole proporcionados por el Estado.

He ahí la razón de la existencia de nuestra famosa botica y la aclaración de que no podía tener un propietario, pues simbólicamente lo era el propio San Nicolás, y realmente todos los miembros de la organización, estrechamente supervisados por el padre comisario,

⁷ Fernández, 1963, pp. 342-43.

⁸ *Ibid.*



quien tenía amplias facultades para evitar abusos.

Curiosamente, la capilla frontera a la del Tolentino estaba consagrada al Divino Salvador, y era sostenida por una antigua congregación de médicos, también de cirujanos —que en dicha época no era forzosamente lo mismo— y de boticarios, pero sin la calidad mutualista de la que nos ocupa.⁹

Parece ser que la primitiva botica se instaló dentro de los muros conventuales, o quizá pegada a ellos, pues se sabe que los padres de San Agustín habían construido casas para rentar, rodeando completamente a su monasterio.¹⁰ Es posible que las necesidades de expansión, ya sea del propio convento

o de la misma botica, obligaran a la búsqueda de un local apropiado en un sitio ajeno a la sede formal de la cofradía.

La Botica de San Nicolás Tolentino o de “San Nicolasito”, como se le denominaba comúnmente, encontró abrigo en la antigua calle de Miradores, continuación hacia el poniente de la de Cholula, la cual partía directamente de la plaza de Armas y era uno de los ejes de la traza reticular. Respecto al nombre de la calle: “Antiguamente se entendía por mirador sólo un balcón cubierto y cerrado con cristales y rejas. . .”¹¹, aunque tal vez se llamaban así a los simples balcones en los cuales la gente solía mirar a los transeúntes. Después de varios cambios en la nomenclatu-

ra, la avenida vino a nombrarse de la Reforma, y si la farmacia estaba en el número 8 de Miradores equivalió al 516 de la actual rúa; aunque en la actualidad dicho número no existe en tal calle, puesto que al demolerse el antiguo edificio y su contiguo, se aprovechó el solar para levantar uno solo, ahora de departamentos, por cierto, irónicamente de “estilo colonial”, que se llama Edificio Puebla.

Además de los cofrades que tenían derecho pleno al servicio de dispensario y medicinas a bajo costo o de plano gratuitamente, el establecimiento abrió sus puertas para el público en general, con tanto éxito económico que los remanentes estipendiarios permitieron el “lujo” de que sus armarios fueran decorados con una obra de arte de gran magnitud. Cabe decir que la

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Leicht, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*

pintura no se hubiera realizado a no ser por las instancias personales de su mayordomo y administrador don José Ignacio Rodríguez Alconedo y la condescendencia de los demás mayordomos, así como de las autoridades religiosas que debieron compartir el entusiasmo del botánico, quien además, como se mencionará más adelante, fue el autor intelectual del motivo pictórico.

Como ya se vislumbró, se trataba de decorar las puertas del gran armario farmacéutico con una pintura al óleo, la cual representaba, además de una novedad, una obra difícil de lograr, sobre todo porque originalmente el mueble no estaba hecho para tal fin; al efecto se contrataron los carpinteros para que cortaran todas las salientes que tuvieran las puertas, así molduras como otros adornos, se renovaron algunos tableros y se cepillaron las superficies, teniendo el cuidado de rellenar las fisuras y grietas propias de la madera, de tal modo que le dejaron lo más liso posible. Es muy probable que hubiera un ajuste de puertas con respecto a sus marcos, puesto que la separación que produciría algún colgamiento de las hojas provocaría un espacio irrellenable para el pintor e iría en detrimento del motivo.

La labor anterior fue realmente importante, si se toma en cuenta

que la parte que actualmente se conserva mide 9.60 m de largo por 2.90 m de altura, esto sin contar el enmarcamiento general que debió darle mayores dimensiones. Cada uno de los seis tramos o puertas de la alacena consta de dos hojas con una anchura promedio de 1.47 m a 1.55 m. Cada puerta está numerada, quizá por razones de clasificación de su contenido; la número cinco es posible que fuera en realidad comunicación con otra habitación, pues se nota un mayor desgaste en la madera y además le fueron retirados los bibeles para colocarle unas bisagras más modernas, tal vez para dar mayor sostén dado el intenso uso.

A todo el conjunto se le aplicó o adhirió un lienzo de lino de una sola pieza, cuestión nada difícil puesto que la anchura de cada puerta permite este recubrimiento sin que la tela presente uniones o costuras. El textil se recortó exactamente al tamaño de cada hoja, sin permitir que se doblara a los cantos, puesto que ello hubiera impedido que las puertas cerraran con facilidad.

Para llevar a efecto la decoración del armario don José Ignacio contrató los servicios del maestro don Miguel Jerónimo de Zendejas. Podría pensarse en la razón por la cual no involucró a su hermano José Luis; realmente lo desconoce-

mos, aunque es posible que al farmacéutico no le hubiera gustado la idea de que pensarán en algún abuso o influencia. También podría ser que para mayor mérito de la botica y de la cofradía, los mayordomos creyeran conveniente que fuera Zendejas, sobre todo por la enorme fama que gozaba el pintor. Toussaint dice que: "Ningún pintor poblano y aún pocos de los mexicanos han sido tan populares como Zendejas. . . y su arte ha provocado ditirambos desmedidos y críticas duras".¹² Y aunque dice el refrán que: "Nadie es profeta en su tierra", con Zendejas fue la excepción, puesto que el maestro era absolutamente reconocido en Puebla y el trabajo jamás le faltaba. Es uno de los pintores más prolíficos de la etapa colonial; además uno de los más longevos pues vivió 92 años, siendo contratado para la botica cuando contaba con 73 y estaba, por decirlo así, en plenitud de facultades, pues murió trabajando en 1815.

Aunque no fue don Miguel un pintor de escuela formal, la cuestión no era rara, puesto que la mayoría de los artistas contemporáneos suyos tampoco lo eran. Desde muy joven ingresó, como era costumbre, en calidad de aprendiz en el taller de Pablo de Talavera y

¹² Toussaint, 1982, p. 184.



al conseguir cierta facilidad logró el puesto de oficial con José Joaquín Magón, también de gran actividad y más tarde con Gregorio de Lara. Para esos tiempos —alrededor de 1758— pintó el retrato del doctor don Ignacio Gómez de Altamirano, hasta ahora la obra más antigua que de él se conoce. Varios años después pintó unos enormes lienzos que se encuentran en la capilla-santuario de Nuestra Señora de los Dolores, en Acatzingo, lugar de donde se dice que es originario, aunque en realidad no se ha encontrado su partida bautismal. Prácticamente no hay sitio en el estado de Puebla o Tlaxcala que carezca de alguna obra de Zendejas. Su bien ganada fama lo llevó a decorar el Coliseo de Comedias, hoy Teatro Principal:

... en la parte superior del frontispicio se colocó un gran cuadro pintado al temple. . . en el cual se destacaba, entre las mitológicas figuras de Apolo y Talia, el escudo que Carlos V otorgó a la ciudad de Puebla.¹³

Es Jerónimo de Zendejas un artista de polémica, los diversos críticos e historiadores del arte han vertido las más encontradas opiniones. Uno de sus primeros apologistas lo fue el arquitecto y pintor José Manzo, que por algún tiempo fue su discípulo, tal vez de ahí partió la leyenda de su "genialidad" mientras que para muchos otros, sobre todo posteriores a la segunda mitad del XIX, era un mediocre sublimado; esta crítica tan severa se entiende y hasta se puede dispensar, puesto que la mayoría de ellos se habían ensoberbecido, más que preparado, en el academismo tan absurdamente apegado a los cánones del neoclásico. Es como si a los amanuenses medievales se les juzgara con las reglas de



impresión modernas. A pesar de todo, como dice el historiador:

Zendejas fue, como producto de su época, un artista mediano. . . defectuoso pero franco y valiente; sus colaboraciones 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 que muchas veces nos hace sonreír, a pesar de su descuidada pintura.¹⁴

Como botánico que se preciaba de estar a la moda con las corrientes intelectuales y filosóficas de la ilustración francesa (a pesar de las persecuciones y anatemas), don Ignacio Rodríguez Alconedo trató de que se hiciera, en la obra, una exaltación a las ciencias y a las artes, con la que complementaría sus ideas manifestadas a la selecta clientela. Debió tener largas sesiones coloquiales con el pintor, elaborando y reelaborando bocetos,

hasta perfeccionar la composición que debería cubrir las puertas de la alacena. Es por eso que la obra pictórica de Zendejas cobra inigualable magnitud, puesto que es una de las primeras que trata de introducir a Puebla en el ya inminente "Siglo de las Luces", abandonando prácticamente al barroco, aunque, como es lógico, éste todavía se deja adivinar en la ornamentación y disposición de los personajes.

El motivo plasmado en las puertas del armario forma un conjunto que combina seres de "carne y hueso" con personajes simbólicos: la "encarnación" de motivos abstractos como la arquitectura, la música, etcétera, que ya desde antes saturaban plafones y muros de los palacios europeos, siendo para entonces algo común en aquellos lares, pero novedoso en el Nuevo Mundo, en el que comenzaban a filtrarse las corrientes filosóficas de la ilustración francesa. La idea de personificar abstractos contaba con antecedentes; si nos queremos remontar un poco, tendríamos el ejemplo de los murales de la "Casa del Deán", fechados para 1580 y otro más, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, siendo un biombo con una hermosa alegoría a la gramática, aritmética, retórica, astronomía, etcétera, las cuales están precedidas por la diosa Minerva, todo obra del pintor Juan Correa.¹⁵

Para finales del siglo XVIII este tipo de temas resultaban un tanto delicados; a diferencia de los artistas ilustrados de Francia, sus homólogos españoles e iberoamericanos tenían que sujetarse a severas normas de censura, tanto política como eclesiástica, siendo esta última la más difícil de sortear, puesto que era sancionada por la misma Inquisición, aún en plena vigencia. Por ello los pintores buscaban la manera de combinar las

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹⁵ Camargo, 1986, p. 27.

ba una parte del cartel conteniendo al menos las seis primeras sílabas de cada renglón del verso, por lo que no se conoce completo, aun cuando se pudieran adivinar algunas de las palabras incompletas:

. . . MPO, la NATURALEZA,
 . . . SICA y ANATOMIA,
 . . . TURA con la
 ASTRONOMIA,
 . . . CA dulce en su destreza;
 . . . e señalan la belleza
 . . . EDICINA, que sobrada
 . . . esoros de riqueza,
 . . . a CHIMICA su amada,
 . . . las ARTES con largueza,
 . . . dad tan elevada:
 . . . udirla con franqueza
 . . . PINTURA delicada,
 . . . TURA que en esto se
 interesa
 . . . UITETURA celebrada.

Evidentemente todas las palabras que están con mayúsculas han sido representadas en la pintura como si fueran personajes vivos, por lo tanto en el verso faltaría la alusión a la Agricultura, el Examen, el Arte, la Naturaleza, la Historia, la Escultura y la Arquitectura. Aunque no sería asunto difícil la reconstrucción hipotética del faltante al verso, ha sido preferible presentarlo tal como está.

En términos generales la temática de la pintura puede dividirse en dos grandes escenas, y como lo apunta De la Maza: "Las escenas pictóricas se suceden de derecha a izquierda, lo cual quiere decir que estaba colocado en el muro derecho de la entrada de la botica; por eso la primera escena es introductoria. . ."¹⁸ La anotación es correcta, pues cada puerta tiene un número en la parte superior y el primero está justamente a la derecha.

El motivo se desarrolla en un jardín palaciego, puesto que se li-



mita por una gran portada a manera de arco triunfal en el que se colocó un medallón con la inscripción latina: "*Ars cum Natura ad Salutem conspirans*", que se podría traducir libremente como: "El Arte con la Naturaleza y la Salud concuerdan". Referencia muy clara a los personajes que se encuentran en un conciliábulo, en medio de la frescura de este paradisiaco lugar que parece ser una alegoría a la Arcadia; tras la portada se adivina un gran edificio. El jardín tiene varios árboles frondosos, lo cual en términos simbólicos representa la vida;¹⁹ también un alto rosal de rojas inflorescencias, lo que alude al amor o dedicación; se sitúa tal vez un durazno, representación de la virtud silenciosa, y una acacia que puede significar el amor platónico.²⁰ Aunque tantas alegorías pueden parecer excesivas, son una de las principales características del arte neoclásico.

A la entrada de este paraíso se encuentran dos personajes de cuerpo completo con indumentaria de finales del siglo XVIII, lo que in-



dica que son contemporáneos a la factura de la obra. Ambos visten casacas de fina hechura, una roja y la otra azul, camisas con cuellos de encaje, llevan calzas blancas y zapatos de hebilla; no usan peluca puesto que para entonces estaban pasando de moda. El de casaca roja sostiene un sombrero en la mano derecha, contempla con atención, yo diría que oye muy atento a su compañero quien,

mira con fijeza al pintor que lo retrata. . . es un hombre robusto, de cara noble y hasta bien parecido, a pesar de la ligera papada y la incipiente calvicie. Su mirar es pene-

¹⁸ De la Maza, 1963, p. 47.

¹⁹ Monterrosa, 1979, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.



trante y vivo, a la vez que bondadoso. El segundo es de mayor edad, delgado, nervioso, de aguda nariz aguileña.²¹

De acuerdo totalmente con De la Maza, el de azul es probable que sea el administrador don José Ignacio Rodríguez Alconedo, quien debió financiar la obra y por ello tener el derecho a ser plasmado en ella. Su compañero, el de ropaje gualda, es difícil de identificar por la simple figura, de modo que solamente por asociación o afinidad se pueden proponer personajes. Pensando en que debió ser un personaje ligado a la farmacopea, pudiera tratarse de don Antonio Cal, célebre botánico poblano, propietario de la más afamada botica de la ciudad y amigo personal del administrador; aunque siendo competidor, cabe la posibilidad de que no fuera conveniente pintarlo ahí. Eliminando esa posibilidad quedaría la del intendente (especie de gobernador) don Manuel Flon, Conde de la Cadena, muy afecto a la botánica; tanto así que entusiasmado por Alconedo, decidió establecer un jardín botánico justamente por la misma época en que Zende-

jas bosquejaba su cuadro;²² de tal manera que en la obra ambos amigos introduzcan al espectador dentro del Jardín Botánico de sus sueños, mostrando a la clientela las bondades de las ciencias y de las artes, cuyos admiradores y practicantes eran.

Dentro del jardín, en un plano más o menos secundario se sitúan dos personajes, sólo de busto o medio cuerpo, lo que nos indica menor jerarquía; visten unas casacas modestas con sus respectivos chalecos. Uno de ellos, el de saco café claro —tiene un tocado o gorro blanco, quizá por necesidad de su profesión—, sostiene en la mano un frasco o botellita típica de botica; en la mano izquierda presenta una hoja de papel que también está sujeta por su compañero: “Uno es un mestizo —o un indígena— . . . el otro es un criollo de vivísima expresión en su rostro que mira también fijamente al espectador con un ligero dejo de picardía”.²³

El documento que sostienen contenía sus respectivas identificaciones, lamentablemente el deterioro natural del lienzo hizo que se

perdieran algunas letras. No obstante parece entenderse el nombre de Miguel Sánchez y el otro de apellido Brito Cruz, luego la aparente abreviatura “Bo.”, que bien pudiera ser de “Boticario”, aunque en ambos casos no es posible asegurarlo. Tal vez sean los dependientes de la botica, especie de “prácticos”, quienes frecuentemente ejercían el oficio médico sin el título correspondiente; lo anterior justificaría el gorro blanco o cofia del individuo moreno.

Observando detenidamente los rostros de los personajes descritos y comparándolos con el resto, podemos notar que tienen rasgos perfectamente definidos, o sea que se trata de verdaderos retratos, mientras que los demás (excepto el Tiempo), salieron de la inspiración del artista.

Ya como parte central o principal de la primera escena están tres figuras humanas, sólo en apariencia. De acuerdo a la cartela latina ya descrita, se puede fácilmente identificarlas: la Naturaleza, cómodamente sentada, muestra, por así decirlo, una ingenua semi-desnudez, pues la amplia túnica descubre una pierna y una porción generosa del pecho, todo ello sin llegar a enfrentamientos con la censura. En su mano izquierda sostiene una pequeña figura en forma de esfinge, símbolo que se repetirá en otra parte del cuadro. También sedente, aunque ya casi arrodillado, un joven alado toma delicadamente la mano de la matrona que representa a la Naturaleza; viste una túnica que sólo cubre de la cintura hacia abajo, dejando el pecho completo al descubierto, lo cual es plena garantía de que se trata de un ser masculino; sostiene en la otra mano el Caduceo, bastón milagroso formado de serpientes entrecruzadas. Se trata del mismo Hermes o Mercurio, colocado aquí como personificación de la salud.

De pie y atrás de ellos está el Ar-

²² De la Peña en: Villa Sánchez, 1962, pp. 83-84.

²³ De la Maza, *op cit.*, p. 47.

²¹ De la Maza, 1963, p. 47.

te como personaje femenino de gran elegancia, tiene una hermosa túnica y se cubre con clámide, luce diadema y aretes de oro. En la mano derecha sostiene algo parecido a un bastón o cetro del que se ha atado una soga o cordón; con la otra parece levantar un tenue velo de gasa con el que envuelve a la Naturaleza. De esta forma Zendejas hizo concordar al Arte, la Naturaleza y la Salud.

En pleno jardín, pero aparentemente ajenos a lo anterior, están dos individuos ataviados a la moda, pero de rasgos totalmente indefinidos; parecen conversar animadamente sobre lo que están observando. Frente a ellos, a manera de mesa de ensayos, se encuentra una alta basa de piedra, sobre ella dos capelos de vidrio dentro de los que se observan unos vasos en que parecen germinar algunas plantas; es indudable la alusión a la Botánica y a quienes ejercitan esa ciencia.

En la cara frontal de la basa se escribieron los "créditos", por así llamarlos, de la obra. Con letras muy remarcadas dice:

Se hizo este Almasen
En el año de 1797
Siendo Mayordomos D. Manuel Mariano Fernández
Y D. Antonio Ruiz Cabrera
y Administrador D. José Ignacio Rodríguez Alconedo,
por cuya dirección se hizo y pintó dicho Almazén.

En el zócalo de la basa está la firma del artista: "Miguel Jerónimo de Zendejas/fecit." Claramente se deja constancia de que el cuadro fue obra intelectual de Rodríguez Alconedo. Tampoco hay duda de que esta primera parte es referencia al Jardín Botánico, que para entonces era sólo un proyecto acariciado, en el que participaba entusiasta don José Ignacio, junto con

el coronel Flon. Más tarde se inició la obra en un solar inmediato al Convento de Santa Rosa:

Hubiera quedado magnífico como manifiestan su espacioso local y costosa cerca de regular elevación, circunvalada de buenos arcos, que debían haberse cubierto con rejas de hierro o madera: pero a pocos días tuvo que separarse de esta ciudad para ponerse a la cabeza de las tropas destinadas por el Virrey Venegas.²⁵

El coronel Flon murió en la batalla de Calderón, en 1810, y el Jardín Botánico nunca se concluyó.



Volviendo a la pintura, el resto de la misma, que es proporcionalmente la más extensa, tiene como tema una exaltación o apología de las ciencias y de las artes —de ahí el título para este artículo—, un objetivo por demás concurrente para una botica.

La escena se lleva a efecto dentro de un recinto cerrado, parece ser un templo coronado por bóvedas de arista y con arcos de medio punto; no tiene puertas, está abierto completamente. Puede ser una alegoría al "Templo del Saber" o

tal vez del "Parnaso", puesto que todos los personajes que están dentro se envuelven entre espesas nubes, dando a entender que es un lugar o morada celestial.

El conjunto se compone de tres partes que están limitadas por las columnas ya descritas. La porción central es la apoteosis de la Medicina —recordemos que estamos dentro de una farmacia—, si la obra hubiera sido pintada para un establecimiento de París o Roma, el personaje central sería el mismo Zeus quien sin duda estaría colocando una corona de laurel sobre la cabeza triunfadora; aquí, por razones obvias, es el Padre Eterno

quien señala con su mano derecha al personaje que representa a la Medicina, con la otra sostiene al mundo. Dentro de la visión celestial, algunos querubines se perfilan entre las nubes, de mayor luminosidad que las de abajo.

Frente a Dios Padre, pero en un nivel un tanto inferior, vuela ligero el Arcángel San Rafael, identificable por el pescado que sostiene y por su esclavina o capa de peregrino. ¿Quién sino él para estar presente? Recordemos que su nombre significa "Dios ha sanado" o "Medicina de Dios";²⁶ incluso en

²⁴ De la Peña, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Merlo, 1983, p. 15.

muy antiguos himnos se le invoca como *Nostrae salutis medicus*, ya que en la narración bíblica acompaña al joven Tobías, cura a Sara su esposa del mal espíritu y luego, por medio de las entrañas del pez, restituye la vista a Tobías el Viejo.²⁷ El ser alado levanta su mano y aparentemente sostiene una filacteria o cartela que reza: *Corpus creavit medicina de terra*. Y luego: *E. . . prudens non abhorrevit eam*. Como la cartela está pintada sobre un área alrededor de la abertura de una de las puertas y el poste respectivo, se perdieron algunas letras, por lo que es arriesgado proponer una traducción, a lo más: “De su cuerpo creó la medicina de la tierra”, y luego algo que ya desapareció, y la conclusión: “. . . el prudente aborrece de ella”.

En el plano inferior se agrupan muchas figuras, todas ellas femeninas, menos la central y más importante, que aunque De la Maza la identifica como una joven púber,²⁸ se trata del dios Apolo, quien “es el tipo de la belleza masculina. Todos los más altos y sutiles menesteres humanos se le atribuyen, o se ponen bajo su tutela. . .”²⁹ Entre ellos es el patrono de la Medicina y de los médicos, se presenta semidesnudo, pues apenas está cubierto con un cendal; su posición por encima de los otros personajes, pero inferior a Dios y al Arcángel, nos indica que es el personaje central de la alegoría, o sea en este caso se trata de una correcta “apología” en el pleno sentido de la frase. Está cubierto por un velo transparente que trata de ser retirado por dos mujeres, como si lo estuvieran descubriendo: son la Filosofía, a la derecha, y la Prudencia, a la izquierda. Esta última sostiene una rienda, símbolo del

freno que el prudente debe tener; está regiamente coronada.

Formando una especie de medio círculo se encuentran otras figuras a los pies de la Medicina (Apolo); arrodilladas permanecen, primero, la Química que se distingue por el matraz que porta en su regazo; atrás de ella la Botánica cuya indumentaria resalta, sobre todo por el elegante collar. Tiene en sus manos una maceta de mayólica o talavera poblana en la cual crece un pequeño nopal; no podía ser más autóctona la alegoría, ni más poblana.

Atrás de la Botánica y tocando su hombro está la representación de la Aplicación, tiene como distintivos una pluma de ganso en la mano derecha, evidencia de la producción de obras, y en la izquierda una rama de olivo, muy clara alusión a la recompensa que reciben los que se aplican en sus actividades científicas o artísticas. Se atavía con un airoso manto blanco, señal de pureza o pulcritud, aretes de oro y, por supuesto, una corona de laurel como las que entregaban en la antigua Roma a los triunfadores.

A la anterior le sigue el Arte que se engalana con una preciosa diadema; sostiene en la mano una pequeña escultura de un personaje vestido con casaca, calzón, zapati-

llas, tricornio y bastón, posible alusión a algún escultor contemporáneo a la obra, pero no identificable. Recargada en una de las columnas está la personificación de la Naturaleza, la que ya había sido pintada en el Jardín Botánico; su túnica deja al descubierto el hombro izquierdo y parte de la espalda con una cierta audacia. Su peinado es a base de trenzados cortos, como no hace mucho se volvería a usar; para demostrar su riqueza tiene una ajorca y brazaletes de oro y como señalamiento, una esfinge que en el simbolismo místico representa los secretos o la sabiduría.³⁰

A la derecha de Apolo, después de la matrona que representa a la Filosofía, está el Discurso: es una hermosa dama que viste un llamativo vestido rojo, con las fimbrias bordadas en oro; luce enormes joyas como un medallón, gargantilla de oro y piedras preciosas y otros adornos de oro, todo ello para recalcar su riqueza. De ambos lados de la cabeza crecen alas cortas; sobre la cabeza tiene una ardiente flama. Extiende sus manos hacia adelante presentando una guirnalda florida. Es uno de los ejemplos más típicos de la simbología que solía usar el neoclásico. Cada uno de los elementos descritos tiene que ver en la composición de un buen discurso: primeramente debe ser rico en contenido —de ahí las joyas—, muy ligero para no aburrir —por ello las alas en la cabeza—, la flama habla de lo encendido de las frases que lo deben componer y las flores aluden al contenido poético.

Viene después, junto a la otra columna, la mujer que idealiza a la Experiencia. Las joyas que luce son la acumulación de vivencias, mismas que enriquecen a quien las ha experimentado. Tiene airosa clámide sobre el vestido azul y en la mano una copa; es alusión al “Caliz de amargura”, puesto que



²⁷ Nacar-Colunga, 1966, p. 560.

²⁸ De la Maza, 1963, p. 49.

²⁹ Garibay, 1983, p. 11.

³⁰ Lapoulide, T. III, p. 51-52

a tragos amargos se obtiene la experiencia.

Abajo de la anterior figura está el Examen, da la espalda al centro y tiene una flecha en la mano, símbolo de agudeza y certeza. Los papeles en la otra son los cuestionamientos propios de un examen. La representación de la Escultura se sitúa también junto a la columna, está muy enjoyada, puesto que esta disciplina enriquece al arte. En sus manos sostiene un modelo en yeso —tal vez mármol que indica su quehacer. A su lado y sentada con gran propiedad, está la Pintura; aquí el pintor tenía la obligación de lucirse y lo logró. Viste una amplia falda y una blusa como de seda con escote bordado en oro y piedras preciosas; tiene un collar de perlas; su cabello está suelto de cualquier cinta o peinado y es el único que así se ha representado, quizá tratando de decir que el artista del pincel es libre. En sus manos tiene los instrumentos propios del gremio, la paleta y el pincel.

Atrás está la Arquitectura llena de joyas resplandecientes, sentada plácidamente y apoyando sus piernas en un triángulo y abrazando una regla, instrumentos típicos e indispensables del arquitecto.

Reposando en una nube, semi acostada, la encarnación de la Charlatanería: es un ser masculino, a diferencia de las otras alegorías. No tiene más ropa que una especie de sábana, indicación posible de su condición miserable. Tiene una corona vegetal, pero no es ni de laurel ni de olivo. A manera de cetro sostiene en la mano la figurilla de un bufón o polichinela, directa alegoría a la comedia y a la farsa, recursos cotidianos del charlatán; en la otra mano tiene un libro o cuaderno que debe significar todo aquello que aunque está escrito no es veraz. La Charlatanería cumple en esta obra el cometido de hacerse repelente a primera vista.

Complementan el conjunto

principal, la Física, la Anatomía y la Astronomía. La primera está sentada sobre sus piernas, cubierta por un manto blanco; luce collar y aretes de perlas; sostiene un instrumento parecido a una campana de vacío en cuyo interior está una ave, tal vez un modo práctico de saber la acumulación de oxígeno en su interior. La Anatomía sostiene un esquema que representa a un esqueleto, clara representación de su objeto de estudio. Por último, la Astronomía —para ese entonces una de las ciencias más reconocidas—, con su rica indumentaria hace gala de su fama; señala con un buril un punto de globo celeste que porta en su mano izquierda.

La postrera escena en la obra de Zendejas, que en realidad debería ser la primera, presenta la otra salida del templo, adornada con una monumental cortina roja, corrida con desenfado, tal y como se presenta en numerosas obras europeas. Como parte preponderante de la composición está la Agricultura, mostrada como una matrona, cómodamente sentada en elegante sitial. Viste una túnica blanca con manto azul, tiene collar y aretes de perlas; a manera de diadema, una cinta roja que se ata sobre la frente y que al mismo tiempo sostiene una especie de corona de paja; su brazo derecho descansa en el sillón, con el otro presenta una flor. A su lado una gran mesa plena de frutos entre los que destacan una enorme sandía y unos duraznos, uvas y otros productos difíciles de identificar; a la altura de sus piernas se bosquejaron unas espigas, alusión específica a la exuberancia.

Bajo la agricultura, están situados cuatro personajes masculinos con atuendos a la moda y completamente distintos a los anteriores. Un par de ellos discuten señalando una especie de tapiz o tela; la forma de presentar los dedos de uno de ellos nos indica que están

regateando: se trata de la alegoría al Comercio. El presunto vendedor viste a la manera de los moros, con una especie de turbante y un manto, es el que sostiene la mercancía. El conjunto de manera muy gráfica nos habla de que para ese tiempo ya eran famosos los comerciantes emigrados del Cercano Oriente. Su complemento es simplemente un cliente, destaca que es un criollo. Algunos autores proponen que se trata del retrato de José Luis Rodríguez Alconedo, hermano del administrador de la botica y héroe de la Independencia; la verdad no se le parece en nada, ya que conocemos su autorretrato que se conserva en la Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla.³¹

Los otros dos individuos también visten a la moda, aparentemente uno de mejor posición que el otro; uno de ellos tiene un sombrero de copa muy alta y gruesa cinta; su interlocutor porta sombrero bajo de fieltro; este último toma en sus manos un vaso de vidrio y su acompañante una vajilla de plata. Frente a ellos ligeramente esbozado un tercero les presenta una caja o bote cuadrado. Por el letrero que los identifica sabemos que son Las Artes, aunque posiblemente se trate de Las Artes Menores, como son la platería, orfebrería, ebanistería, soplado, etcétera.

En el extremo opuesto de la escena principal, entre la columna y el Jardín Botánico se encuentra otro conjunto. Primero, dos mujeres que representan a la Música. Tal como la mitología lo indica, una de ellas es Euterpe, protectora de la música de viento, que se identifica por el tubular de un órgano que sostiene en su mano. La otra es Terpsícore, sobre sus piernas posee una lira, alegoría de los instrumentos de cuerda. Viste hermoso vestido azul y peinado adornado con hilos de perlas.

³¹ Toussaint, 1974, p. 243.

Al lado de las musas melódicas está la Historia. Coronada con una rica diadema, viste una túnica muy atrevida que apenas si le cubre un hombro, dejando al descubierto parte del busto; aquí el pintor logró hábilmente esfumar el asunto para evitar problemas con la censura. La Historia cubre sus piernas con un manto y otro más vuelta a su espalda. Sostiene en su mano derecha una pluma, como si estuviera haciendo la crónica de la apología que presencia. El gran libro abierto en el que escribe está sostenido sobre las espaldas del Tiempo, representado por un anciano barbado y calvo que apenas si logra tapar sus "vergüenzas" por un lienzo. Es posible que para este personaje, el pintor aprovechara su autorretrato, pues lo podemos comparar con el que Zendejas hizo de sí mismo.³² El Tiempo se recarga en varios pesados libros, uno de los cuales ha caído abierto. En la mano derecha y en forma muy forzada sostiene una clepsidra o reloj de arena. Hermosa alegoría que presenta a la historia apoyada en el tiempo.

Gran sensación causó la pintura de Zendejas en la Botica de San Nicolás, tanto a los críticos de arte como a la propia clientela que debió oír las profundas y eruditas explicaciones del sabio administrador, así como de sus sucesores. José Ignacio Rodríguez Alconedo falleció en 1824; los difíciles tiempos que vendrían, de revoluciones y contrarrevoluciones, dieron lugar a una crisis en todos los ámbitos. Para 1830 la botica antes tan famosa había decaído notablemente, ya que entonces un cronista recuerda mejores tiempos, diciendo que:

Anteriormente estuvo muy bien habilitada y se despachaban los medicamentos más esquisitos y costo-

sos á la vista de las recetas firmadas por los facultativos: si hubiera empeño en alistarse en ella, dentro de pocos años restableciera su antiguo auge.³³

Con altas y bajas el establecimiento siguió dando servicio a los cofrades de San Nicolás Tolentino y a los dolientes en general hasta el año de 1922, en que se decidió demoler el viejo edificio para levantar uno más acorde a los tiempos modernos. Afortunadamente una mano desconocida desprendió cuidadosamente las puertas y postes del armario, mismas que fueron llevadas al Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec.

En tan noble lugar se colocó la pintura, como si fuera un biombo, en la Sala de Pintura y Cerámica

³³ De la Peña en: Villa Sánchez, 1962, p. 83.

Mexicanas.³⁴ Por alguna razón desconocida, quizá de índole técnico, la obra fue retirada de exhibición y almacenada en las bodegas. En años recientes, al conformarse el Museo Regional de Chiapas, la pintura de Zendejas fue seleccionada para exhibirse en él, sitio de donde fue rescatada para ser incorporada al acervo del Museo Regional de Antropología de Puebla, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, gracias a las instancias tanto del gobierno estatal, como de diversas instituciones federales.

Los poblanos de hoy y del futuro podrán admirar a su gusto una de las obras más importantes en la historia de la pintura en México, que entre otras cosas marca el final de una época y el inicio de otra, que sería determinante para los destinos del país.

³⁴ Gurría, 1957, p. 63.

Bibliografía

1. Rosario Camargo, "Nuevo museo en el viejo corazón de México", *México Desconocido*, núm. 117, México, 1986.
2. Antonio de Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla en los ángeles*, José Ma. Cajica, Puebla, 1970.
3. Enrique Cordero y Torres, *Diccionario biográfico de Puebla*, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1973.
4. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Puebla de los ángeles*, Antiplano, Puebla, 1963.
5. Angel María Garibay Kintana, *Mitología griega. Dioses y héroes*, Sepan Cuántos núm. 31, Porrúa, México, 1983.
6. Jorge Gurría Lacroix, *Guía del museo de historia, INAH-SEP, México, 1954*.
7. J. Lapoulide, *Diccionario gráfico de arte y oficios artísticos*, Publicaciones Herreñas, México, 1945.
8. Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Comisión de promoción cultural, Gobierno del estado de Puebla, 1967.
9. Francisco de la Maza, "Estampas de Alconedo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM núm. 23, 1955.
10. Francisco de la Maza, "Una pintura de la ilustración mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 32, México, 1963.
11. Eduardo Merlo, *Y Dios mandó a sus ángeles*, Breve estudio iconográfico, FONAPAS, Puebla, 1983.
12. Nécar-Colunga, *Sagrada Biblia*, Biblioteca de autores cristianos, Barcelona, 1966.
13. Patrick Nuttgens, *The pocket guide to architecture*, Simon and Schuster, New York, 1980.
14. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, 1963.
15. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974.
16. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, UNAM, 1982.
17. Fr. Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana*, Editorial Letras Poblanas, Puebla, 1962.
18. Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los ángeles en el siglo XVII*, Editorial Patria, México, 1945.

³² Pérez, 1963, Ilustración 43.